

# "LABOR EST HERIMANNI"

## Zum Evangeliar Heinrichs des Löwen

Gosebruch, Martin

Veröffentlicht in:  
Abhandlungen der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 35, 1983,  
S.135-161



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

## **„LABOR EST HERIMANNI“**

### **Zum Evangeliar Heinrichs des Löwen**

Von **Martin Gosebruch**, Braunschweig

(eingegangen am 29. 10. 1983)

Wie ein Meteor traf das lange vermißte Evangeliar Heinrichs des Löwen im August 1983 wieder auf die Erde. Große, erstaunliche Erregungen des Publikums hat es ausgelöst, für die der kühle Kreis der Sammler und Spezialisten das Temperament nicht aufgebracht hätte. Heinrich der Löwe gehört zu den Figuren der Geschichte, welche die Phantasie der Menschen entzünden<sup>1)</sup>, und sein Evangeliar gewann den Glanz des Legendären durch die höchst geheimnisvollen Umstände seiner fast ein halbes Jahrhundert währenden Existenz in undurchdringlichem Dunkel. So wurde der Preis für seinen Erwerb am 6. 12. 1983 in London außerordentlich hoch, weit höher, als er ohne die starke Beteiligung des Publikums geworden wäre. Nachdem die Tage der Hochspannung nun vorüber sind, wird ruhigere Besinnung Fragen erlauben. Ist das Evangeliar wirklich ein solches Non plus ultra mittelalterlicher Kunst? Eine Frage, die sich die Wissenschaft nicht gerne stellt. Wer Wertungen ausspricht, verletzt irgend jemand anderen. Immerhin kann gesagt werden, das Evangeliar war zu seiner Zeit in Niedersachsen das Spitzenwerk der Buchmalerei, und auch im deutschen Rahmen befand es sich auf oberstem Rang<sup>2)</sup>. Höchst besonders aber an diesem Werk ist die starke Anteilnahme seines Stifters Heinrichs des Löwen. Ohne diese wäre es ein sicher respektables, doch keinesfalls ungewöhnliches Werk geworden. Das Niveau handwerklicher Zuverlässigkeit, das in der Werkstatt seines Künstlers Herimann im Kloster Helmarshausen galt, wäre ohne die Forderungen des auftraggebenden Herzogs nicht überschritten worden. Dies nachzuweisen soll unter anderem im Folgenden angestrebt werden. Aber auch darum geht es, mit mehr Empfindlichkeit zu lesen, was Heinrich der Löwe über den Sinn seiner Stiftung und über seine Person als christlichen Herrscher mitgeteilt hat. Wir sind gewohnt, ihn unter dem Bild des Löwen vor der Burg zu sehen. Das richtig verstandene Evangeliar lehrt noch eine andere Seite des Fürsten zu erkennen. Was endlich die Einordnung in die Kunstgeschichte betrifft, so soll sie sich zu gutem Teil aus dem Lesen des Dargestellten ergeben.

Wie das Evangeliar einmal aussah, ein großes Buch in kreuzgeziertem Einband von Goldschmiedewerk, läßt die Widmungsminiatur fol. 19, deutlich werden. Auch heute ist dem Buch mit 342 × 256 mm das stattliche Format zu bescheinigen. Den zugehörigen Einbanddeckel hat der Prager Domdekan Georg Pontanga von Preitenberg 1594 leider durch einen barocken ersetzen lassen<sup>3)</sup>. Daß der Vorgänger zu den qualifiziertesten Goldschmiedewerken des 12. Jahrhunderts gehört haben wird, diesen

Schluß erlauben uns die Kostbarkeiten des Welfenschatzes, die der Herzog einst für seine Braunschweiger Kollegiatskirche St. Blasien gestiftet hatte. Sie sind von abendländischem Rang.

Die Widmungsdarstellung fol. 19 gilt eben dieser Stiftskirche, der Herzog und Herzogin ihre Geschenke darbringen. Im oberen Bild thront Maria die Gottesgebärerin – SCĀ THEOTOCOS überschrieben – mit dem göttlichen Kind im Schoß, von den Kirchenpatronen Johannes dem Täufer und Bartholomäus flankiert, im unteren stehen Stifter und Stifterin, die sich den Bischöfen Blasius und Aegidius zuwenden, um an die Himmelskönigin in der Höhe empfohlen zu werden. Stifter und Stifterin strecken die Rechte dem jeweiligen Bischof entgegen, der sie mit aktiverem Zugriff erfaßt. Soweit ist alles lesbar. Was genaueres Nachdenken erfordert, sind bestimmte Zeichen, die wir ob ihrer Wichtigkeit Insignien nennen. Einmal ist es das Kreuz, das dem Buchdeckel aufgesetzt ist. Ferner fällt auf, daß auch der Heilige Bartholomäus im Himmel ein Kreuz trägt. Als Kreuzträger aber treten die Fürsten vor die Gottheit, wenn Heinrich und Mathilde auf fol. 171 vo die himmlische Krönung erfahren. Von Heinrich ist es bekannt, daß er das Hl. Kreuz besonders verehrte. Das Krönungsbild des Evangeliers gibt davon Zeugnis.

Was nun bringt Mathilde dar? Einen goldenen Teller. Soll er eine Patene bedeuten oder einfach den Betrag an Gold, den die Fürstin spendete, sei es um die Herstellung des Evangeliers zu ermöglichen, sei es um der Stiftskirche St. Blasien etwas zuzuwenden? Genau genommen müßte Letzteres gemeint sein, denn Heinrich und Mathilde geben etwas her, jeder auf seine Weise. Im übrigen ist noch bisher Unbeobachtetes zu deuten. Stoff-Fransen, daran goldene Kugeln oder Steine, hängen von der darbringenden Hand Mathildes herab. Gehört so etwas zur Bezeichnung ihres fürstlichen Ranges? Der Funktion nach dient es zur Bergung eines Kostbareren, so wie Hände, die dem Altar etwas bringen, im Mittelalter verhüllt werden.

Fürst und Fürstin tragen einen reichgezierten, mit breiten Goldstreifen geschmückten, pelzgefütterten Mantel, der in höchst eleganter Weise über die Schulter geworfen ist. Steife Quasten von erheblicher Länge gehen vom Schulterpunkt aus schräg nach hinten weg. Dies nun scheint eine Insignie zu sein, die Aufmerksamkeit erfordert. Krüger hat sie als Tassel gelesen, mit denen der Mantel zu schließen wäre<sup>4)</sup>. Das aber ist nicht gut möglich. Als Schließe ist diese Kordel sowohl zu lang als auch zu steif. Im sogenannten Psalter der Clementia von Zähringen ist die Stifterin mit demselben Mantel dargestellt, aber hinsichtlich der „Tasseln“ ausführlicher, indem deren zwei erkennbar sind, eine auf der uns zugekehrten Seite des Mantels, eine auf der uns abgekehrten. Mantelschließen sind das nicht. Was aber dann?<sup>5)</sup> Insignien, Zeichen besonderen Ranges, als habe der Auftraggeber darauf Wert gelegt. Mehr ist im Moment nicht zu behaupten. Immerhin ist schon jetzt klar, daß dieses Herzogspaar einen Rang oberhalb der sonstigen Fürsten beanspruchte. Pelzgefütterte Umhänge gleichen Zuschnitts und ähnlicher Streifenverzierung tragen auch Kaiser Friedrich Barbarossa und seine Söhne König Heinrich VI. sowie Herzog Friedrich von Schwaben auf der bekannten Abbildung in der Weingartener-Welfenchronik, aber diese merkwürdige Insignie wird an ihnen vermißt<sup>6)</sup>.

Andererseits ist die völlige Übereinstimmung der beiden Stifterinnen im Evangeliar Heinrich des Löwen und im Psalter der Walters Art Gallery zu Baltimore so zwingend, daß daraus Schlüsse für die Benennung zu ziehen sind. Mathilde, die zweite Frau des Herzogs, ist jedes Mal dargestellt, und dies sogar im gleichen Alter. Wie es dazu kam, daß der Name der Clementia akzeptiert wurde, ist nicht leicht faßlich, denn von dieser seiner ersten Frau war Heinrich seit 1162 bereits geschieden, und sie wäre gewiß nicht so haargenau wie die zweite dargestellt worden<sup>7)</sup>.

Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Kunstgeschichte. Da auch die sonstigen Bilder des Psalters von Baltimore in den Stilkreis des Herimann gehören, entfällt jeglicher Grund für ihre frühe Datierung. Nur merkwürdig, daß die mit höchstem analytischen Aufwand durchgeführte Untersuchung des Helmarshäuser Skriptoriums durch Ekkehard Krüger gerade diesen Flüchtigkeitsfehler der Kunsthistoriker nicht aufgespürt hat. Zur Überprüfung der kunsthistorischen Resultate aber war Paläographie hier aufgeboten worden.

Auch ein zweiter Fehler hatte sich durch die Kunsthistoriker in die Geschichtsschreibung von Helmarshausen eingeschlichen und wurde von keiner Kontrollinstanz bemerkt. Wiewohl er ganz an der Oberfläche lag. Er betrifft die Datierung des Löwenevangeliers. Sie wurde mit der Neuerrichtung der Stiftskirche St. Blasien verknüpft. Damit begann der Herzog 1173. Seltsamerweise haben sich die Autoren durchgesetzt, die mit 1173 bis 1175 die allerunwahrscheinlichste Ansicht von der Erbauungszeit vertraten. Also in zwei Jahren, meinestwegen dreien. Welch mittelalterlicher Bau wäre in solcher Frist gebaut worden! Dagegen ist das Datum der Weihe des Marienaltars mit 1188 ohne jede Schwierigkeit auch das der mutmaßlichen Vollendung des Baugeschehens in der Hauptsache.

Der SCÄ THEOTOCOS nun überreicht dem Herzogspaar seine Gaben auf dem Widmungsbild des Evangeliers und ist geweiht der Marienaltar von 1188 unter Wendung an die Dei Genetrix. Nimmt man dies genau – und was anderes wäre dem Historiker erlaubt –, so heißt das Weihe des Evangeliers an den Altar der Gottesmutter. Wären die Heiligen des Doms ausdrücklich gemeint, so müßte man sich wundern, wieso sie nicht so zentral genannt worden sind. Nun gibt es noch das Widmungsgedicht im Evangeliar, in welchem es von dem goldglänzenden Buch selber heißt, dem Christus sei es dargebracht in der Hoffnung auf ewiges Leben. Ist das ein Widerspruch? Durchaus nicht. Der THEOTOCOS ist ja der Christus in den Schoß gesetzt auf dem Bild, und der Dei Genetrix gilt die Weihe des Marienaltars. Christus ist durch die Gottesgebärerin mitangeredet.

Damit ist in präzisiertem Sinne die Weihe des Marienaltars durch das Widmungsbild des Löwenevangeliers gemeint. Das ist umso eher zu akzeptieren, als es dem Umstand der Stiftung durch Herzog und Herzogin am besten gerecht wird. Denn sowohl auf dem Widmungsbild als auf der Reliquienkapsel des Marienaltars steht zu lesen, daß Herzog und Herzogin der Gottesmutter diese ihre Gaben darbrachten. Schon deshalb spricht vieles dafür, das Evangeliar mit dem Ereignis von 1188 zu verknüpfen. Das soll keinen absoluten Schnitt zwischen Dom und Marienaltar legen. In weiterem Sinne hat die Weihe des Marienaltars die Weihe des um diese Zeit so gut wie fertigen



Domes bedeutet. Und so disjunktiv wie wir Heutigen hat das Mittelalter nicht gedacht. Dennoch ist es eine Tatsache, daß nicht der Dom der Gottesgebälerin geweiht war, sondern der Marienaltar<sup>8)</sup>. Das aber bekräftigt endgültig alle Überlegungen jüngster Zeit, die das Datum 1188 ob der frappierenden Übereinstimmung der Inschriften von Evangeliar und Marienaltar auf beide Werke bezogen hatten. Unabhängig voneinander hatten zur selben Zeit Reiner Hausscherr, Renate Kroos und ich bemerkt, daß das Evangeliar mit 1173–1175 zu früh datiert war und an 1188 herangerückt werden müßte<sup>9)</sup>. R. Hausscherr hat sich am ausführlichsten auf die Formulierungen der Inschriften berufen. Es sei daher sein Text zitiert. Zunächst wird von der Inschrift des Marienaltars gehandelt. „Die kaiserliche Abkunft Heinrichs und Mathildes ist in auffälliger Weise hervorgehoben. Heinrich wird als Sohn der Tochter Kaiser Lothars bezeichnet, Mathilde als Tochter König Heinrichs II. von England, des Sohnes der Kaiserin Mathilde. Jene Abfolge von Ahnen, die die Weihinschrift des Marienaltars enthält, liest sich fast wie ein Kommentar zum Krönungsbild im Evangeliar des Herzogs. Die Auswahl der Ahnen wurde im Evangeliar offenkundig unter ähnlichen Gesichtspunkten getroffen. Auf der Seite Mathildes ist ihr Vater, nicht aber ihre Mutter Eleonore von Aquitanien, hingegen König Heinrichs Mutter Mathilde dargestellt. Letztere wird im Evangeliar als *regina* bezeichnet... In erster Ehe war sie Kaiser Heinrich V. verheiratet gewesen. Man darf vermuten, in der Weihinschrift sei die Intention, weshalb die Großmutter väterlicherseits von des Herzogs Gemahlin Mathilde ausgewählt wurde, genauer getroffen als in der Beischrift des Evangeliers. Hatte man nach Helmarshausen Instruktionen geschickt, die in diesem Punkte nicht präzise genug waren?... Daß es auf der Seite des Herzogs im Krönungsbild auf seine Abstammung von Kaiser Lothar von Supplingburg über dessen Tochter Gertrud ankommt, wird durch den Text der Braunschweiger Weihinschrift bestätigt. Diese und die Krönungsminiatur des Evangeliers formulieren denselben Gedanken in verschiedener Form.“<sup>10)</sup>

In Kürze: zum vermuteten Zeitpunkt 1188 war Heinrich nicht mehr Herzog von Bayern und Sachsen. Diesen Verlust machte er wett durch den starken Hinweis auf seine und seiner Frau kaiserliche Abkunft. Ferner machte er ihn wett durch die himmlische Krönung, durch die er und seine Frau vor Kaiser und Königin seiner Voreltern ausgezeichnet werden, und schließlich auch durch die besonders feierliche Kleidung. Nicht die Kleidung von Kaiser und Königen ist dies, denn solche wird uns durch Lothars und Heinrichs II. goldgewirkte lange Reitermäntel über purpurfarbenen Gewändern dargetan, aber einen Rang oberhalb von Heinrichs Eltern als gleichsam normalen Herzögen scheint der Löwe und seine Gemahlin zu behaupten. Den Stolz unter den Menschen hat der 1180 so tief Gestürzte also nicht verloren. Daß er sich ausdrücklich der Gottheit unterstellt, sagt dann doch erst das entscheidende Wort.

Und nun zu den Konsequenzen der neuen Datierung für die Kunstgeschichte. Hausscherr hat schon ganz treffend gesagt, daß diese Spätdatierung all denen erwünscht sein mußte, die dem nur ganz geringen stilgeschichtlichen Abstand der Herimannhandschrift vom allgemein für spät gehaltenen Evangeliar Nr. 142 der Trierer Dombibliothek Rechnung tragen mochte<sup>11)</sup>. Nicht nur stilgeschichtliche Nähe, son-

dern geradezu partielle Identität der Künstlerhände war bereits vermutet worden, und Krügers Analyse der Schrift hat dies bestätigt<sup>12</sup>). Das Evangeliar Trier (Dombibliothek) Nr. 142 kann aber nicht allzulange vor 1194 entstanden sein, dem inschriftlich bezeugten Datum des Helmstädter Codex Nr. 65 in Wolfenbüttel, der noch in Helmarshausen entstanden sein wird, obwohl mit ihm wesentlich Neues im Skriptorium des Diemelklosters anhebt<sup>13</sup>). Herimanns Kunst stellt also in Helmarshausen die Spätphase dar. Wären nicht die geschichtlichen Beziehungen zum Datum des Marienaltars so nahegelegt, die Kunsthistoriker hätten das Datum 1188 stilgeschichtlich interpolieren können.

Bevor es zu genaueren Bestimmungen des Herimann-Stiles übergeht, eine kurze Abgrenzung gegenüber der älteren Schule. Daß diese bisher noch nicht gelungen sein konnte, solange es einen auf 1160 gesetzten „Psalter der Clementia“ gab, daß leuchtet jetzt noch stärker ein als bei der ersten Erwähnung dieses Problems. Denn der Abstand zwischen 1160 und 1188 ist einfach zu groß bei so gut wie nicht vorhandener Differenz der figürlichen Zeichnung. Auch Krüger hat erkannt, wie nahe die Kreuzigungsdarstellungen von Löwenevangeliar, Londoner Psalter Heinrichs des Löwen, Psalter von Baltimore, Sakramentarfragment des Hannoveraner Kestnermuseums und Graduale und Sakramentar der Kasseler Landesbibliothek einander sind<sup>14</sup>). Nahe genug, um damit den Kreis Herimanns zu bestimmen. Was nicht dazu gehört, ist einfach zu definieren: alle Helmarshäuser Handschriften, die noch in direkter Linie vom großen Goldschmied Roger abhängen, also Trier Dombibliothek 139 als die älteste, um 1100 entstandene<sup>15</sup>), und all die der mittleren Helmarshäuser Gruppe zugezählten, die das Evangeliar der ehemaligen Sammlung Dyson-Perrins, dann Ludwig, schließlich Malibu<sup>16</sup>), die beiden für Lund gemalten Kodices in Upsala<sup>17</sup>) und Kopenhagen<sup>18</sup>) und den Liber vitae in Münster umfassen<sup>19</sup>). Was die Gruppe rogerisch macht, ist an der Figurenzeichnung recht genau zu erkennen<sup>20</sup>). Hervorgehoben wurden hierfür bestimmte Einzelformen wie Winkel- und Rechteckfalten, deren dunkler Strich nach Braunfirnis anmutet und schon darin die Erinnerung an die Schreine des Rogerus wachruft. Sucht man diese Einzelheiten auf einen Nenner zu bringen, so unterstehen sie dem Gesetz der übergreifenden Form. Die Bildseite mit der Übergabe des „Novum opus“ an Papst Damasus durch Hieronymus aus dem Evangeliar von Upsala macht das gut klar. Gestreckte Bögen, in Dreierfolge gereiht, zeichnen den Körperkontur der Mönchs-Kukulla längs des Rückens der Hieronymus-Figur. Nach vorn drängt die Figur in Richtung des zu übergebenden Buches. Dabei treten die gesenkten Knie nach vorne, einen Winkel bildend, dessen eingeschlossene Beinfläche wieder dreifach unterteilt ist, diesmal durch Hakenfalten. Schließlich läuft eine ganz spitze Schüsselfalte den Schoß herunter nach unten, wobei sich unter dem rechten Knie die rogerische Parallelfalte mit Querleiste bildet. Stets ist die Spannung senkrecht durch die Figur so erheblich, daß alle Detailformen der Bogen- und Winkel-falten dadurch regiert bleiben. Das wird hier mit übergreifender Form bezeichnet. Es ist nun wichtig zu erkennen, daß Herimann seinen Lerngrund in diesem Stilkreis noch verrät, aber ihm nicht mehr anhängt. Welchen neuen Gesetzen folgt er? Durch bloßes Auszählen von Gewandfalten ist dies noch nicht zu bestimmen, obwohl die allgemeine

Feststellung vom Rückgang spitzwinkliger Falten wohl zutrifft. Auch mit dem Hinweis auf häufigeres Auftreten von S-förmigen Falten unter den Knien charakterisiert man die neue Tendenz nicht falsch. Was aber ist von den neuen „Faltenzwiebeln“ zur Bezeichnung der Knie zu halten? Sie verraten das Streben nach Höhung des Reliefs. Dieses kann aber nur in dem Maße auftreten, als die Flächenspannung durch das Figurenganze gemindert wird.

Der Vergleich des Hieronymus von Upsala mit Kaiser Lothar vom Krönungsbild des Evangeliars macht das hinreichend deutlich. Was wir Lothars Spielbein nennen wollen, ist durch höhende Lichtzeichnung von winkligen und konzentrischen Formen zu gewissem Relief gebracht. Die Figur im Ganzen aber wirkt lange nicht mehr so dynamisch wie der Hieronymus von Upsala. Heinrich der Stolze des Krönungsbildes ist in anderer Weise gezeichnet. Auf seinem gelben Gewand sind es die dunklen Striche, die als schattierende Partien für Effekte der Wölbung sorgen. Zwischen Upsala und dem Löwenevangeliar ändert sich die Figurenzeichnung in Richtung auf „Protorenaissance“, wie Hamann es auf der Wegesstrecke vom älteren Toulouse zum jüngeren St. Gilles beschrieben hat.

Nicht immer ist das mit gleicher Evidenz zu verifizieren. So ist es zum Beispiel nicht auf den ersten Blick zu erkennen, daß der Corveyer Liber vitae mit seiner Darstellung des Stephan zwischen Warinus und Hilduinus noch zum älteren Bereich gehört<sup>21)</sup>, wohingegen die Figuren aus dem Psalter von Baltimore bereits aus dem Kreise Herimanns stammen. Mit Aufzählung der Falten läßt sich nicht alles beweisen. Aber ganz eindeutig ist die Spannung durch das Figuren-Ganze, die beim Liber vitae regiert. Zumal wenn solche Spannung in gestreckten Bögen die Figur bestimmt, gibt sie das andere Gesetz kund, das den lockerer gefügten Körperformen der Personen des Psalters von Baltimore bereits fremd ist.

Figurenzeichnung ist das an mittelalterlicher Kunst wichtigste, das methodisch zu erkennen das Fach der Kunstgeschichte noch einiges nachzuholen hat. Denn die ältere Wissenschaft hatte sich von der Renaissance aus dem Mittelalter genähert, um an diesem das Nicht-Renaissancehafte festzustellen. Die mittelalterliche Figur aber ist in ihrem Kernbezirk „Gebärdefigur“ und wurde darin erst zögernd zu Sprache und Begriff durch den neuzeitlichen Wissenschaftler umgesetzt. Es wäre einseitig, wollte man über die feinsten Nuancen eines Abkürzungshäkchens in der Schrift analytisch Auskunft geben und bliebe der figürlichen Zeichnung gegenüber allgemein.

Natürlich läßt sich das Kontinuum der Helmarshäuser Schule auch einfacher als über Figurenanalyse erweisen. Sowieso sind Verwandtschaften in der Ornamentik gar nicht zu verkennen. Dann gibt es ikonographische Übereinstimmungen, die schlagend sind. Dafür liefert der Bildtypus der Christgeburt ein gutes Beispiel. Im Evangeliar von Upsala kommt das auffällige Detail vor, daß Ochs und Esel ein Tuch mit ihren Zähnen aus der Krippe heben. Nach Krüger „behauchen“ sie das Kind. Bei Swarzenski sei die gleiche Deutung zu finden. Dort aber „fressen sie an der Windel“<sup>22)</sup>. Es sollte gelingen, die objektive Bedeutung der Sache zu ermitteln und damit einem sicher nicht in Helmarshausen erfundenen Motiv auf die Spur zu kommen, das aus

dem Westen eingedrungen sein wird. Jedenfalls kommt es sowohl im Löwenevangeliar als auch in Trier 142 vor. Der letztgenannte Kodex frappt dann auf wieder andere Weise. Denn die Madonna der Christgeburt liegt auf einem Polster in eben der halb aufgerichteten Haltung, wie sie dem Bild des Upsalensis entspricht. Stilgeschichtlich also der unmodernen Haltung einer Gebärdefigur. Ganz anders sieht es im Löwenevangeliar aus. Maria liegt auf einer hölzernen Bettstatt, die von der Decke locker verhüllt wird. Von Energie des Aufrichtens ist keine Rede mehr, die Wöchnerin genießt ihre Ruhe, aus der sie sich ganz ungespannt dem Kinde zuwendet. Beider Bilder Maler scheint Herimann zu sein, so bestätigte es auch Krügers Analyse<sup>23</sup>). Wenn das zutrifft, und daran zu zweifeln ist kein Anlaß, so hat Herimann einmal das moderne, einmal das ältere Vorbild verwendet. Das moderne wird ihm mit seiner gesamten Figurensprache aus westlicher Quelle zugekommen sein. Das Evangeliar von Averbode könnte den Typus beispielsweise vertreten, der nach Helmarshausen gewirkt hat<sup>24</sup>).

Zum Abschluß dieser Überlegungen sei die Frage der künstlerischen Qualität erörtert. Es ist ja merkwürdig: die ältere Generation hat das Löwenevangeliar durchaus nicht nur gerühmt. Arthur Haseloff, einer der Kenntnisreichsten im Felde der mittelalterlichen Buchmalerei, hat von der steifen Befangenheit der Figuren gesprochen, dafür aber Pracht der Dekoration und reichen theologischen Gedankeninhalt als positiv hervorgehoben<sup>25</sup>). Ein solches Urteil wird man bei den Späteren kaum finden. Krüger, der immerhin darauf eingeht, findet es „zwiespältig“<sup>26</sup>). Wenn aber in aller Kürze das Wesentliche damit getroffen ist? Wir selber müssen da freilich zur Begründung weiter ausholen. Schon zuvor war ausgeführt worden, daß in der figürlichen Zeichnung Herimann neue Wege sucht, ohne die alten ganz zu verlassen. Was ihm aber wirklich nicht mehr liegt, ist die Beugung der Figur. Stattdessen bedient er sich auffallend häufig der stehenden Figur, wofür Widmungs- und Krönungsbilder Beispiele liefern. Werden die stehenden Figuren überlängt, wie es nicht selten vorkommt, etwa bei Magd und Seherin der „Darstellung im Tempel“, entsteht jener Haseloffsche Eindruck von „steifer Befangenheit“ unausweichlich, es sei denn, im Betrachter reagiere kein Empfinden für die Proportion des menschlichen Körpers. Überlängt ist die Salome in der Herodes-Szene, Justitia und Pax, Maria und Elisabeth auf dem Verkündigungsbild, Maria Magdalena auf dem Bild der Ankündigung der Auferstehung an die Apostel und dem darunterstehenden vom Besuch bei den Engeln am Grabe. Solche überlängten Figuren wirken nun einmal zu dünn und blutleer. Dabei besteht kein Zweifel, daß das Wandeln der Magdalena auf die Apostel zu als tänzerischer Schritt gemeint ist, der das große Erlebnis des leer gesehenen Grabes ausdrücken soll.

Vielleicht die anspruchsvollste Figur stellt Maria Magdalena im Hause des Pharisäers dar, wie sie lang ausgestreckt auf dem Boden liegt, um Christi Füße zu salben. Das ist nicht mehr die Gebärde des „Herankniens“, wie sie noch im Liber vitae vorkommt, sondern eine ganz erstaunlich freie, übergangsreiche Stellung des sich Annäherns, die gleichwohl in der Proportion dünner Beine zu vollem Leib verzeichnet ist. Und derartige Verzeichnungen gab es in der älteren Schule Helmarshausen nicht

so, wie es sie im konsequent „modernen“ Umkreis um das Evangeliar Helmstedt 65 nicht mehr geben sollte<sup>27)</sup>.

Sitzende Figuren werden zumeist mit Hilfe der älteren Modelle gezeichnet, auch sie gelingen manchmal gar nicht so gut wie im Fall des Engels „Mulier quid ploras ...? des Bildes am Grabe, der seitlich wegzugleiten droht<sup>28)</sup>.

Noch problematischer fallen die Knienden aus. Die Magdalena des *Noli me tangere* ist hier besonders kraftlos. Auch der älteste der anbetenden Könige läßt seine Beine einfach abwärtshängen, ohne mit ihnen die Energie möglichen Wiederaufstehens auszudrücken.

Einige besonders kunstvolle Positionen seien noch hervorgehoben. Es gibt den im Knien nach vorne kriechenden Mann des Unglücks, der unter die Räuber gefallen war, und den Christus der Fußwaschung. Auf diese Erfindungen war der Maler vielleicht besonders stolz. Doch der Christus der Fußwaschung hat auf seinem Unterkörper wenig Halt, und der Überfallene wirkt in seiner Stellung nur deshalb eindrucksvoller, weil sich die Waagerechte seines Oberkörpers sehr klar von der Raute des Hintergrundfeldes abhebt.

Damit ist nun zu besprechen, welcher Wirkungen Herimann am sichersten ist. Grundsätzlich derjenigen, die auf dem Zusammenklang von figürlicher Zeichnung und dekorativem Raster beruhen. Das ist immer dann der Fall, wenn die Figuren mit den farbigen Streifen des Grundes richtungsgleich laufen. So ist es bei allen Stehenden, weshalb denn die daraus gewonnenen Bilder die erfolgreichsten sind. Von solcher Art ist das Widmungs- und das Krönungsbild, die Taufe, die Berufung der Apostel und vor allem die Himmelfahrt, die einen Christus, dem keine Energie der Beugung mehr innewohnt, einfach durch die beiden Bildhälften hindurchwachsen und so die Höhe als Vermehrung der Tiefe erreichen läßt. Befindet sich dieser Christus auf der Achse des Bildes in der Senkrechten, so geht in der Verlängerung seiner Arme nach den Seiten ein Spruchband aus, mit dem das Mittelfeld des Bildes durchmessen ist. Was auf diesem Spruchband steht, liest sich wie die strukturbeschreibende Erläuterung des Achsenkreuzes „Qui superos scandit nobis caelestia pandit“. – „Wer zu den Höheren hinansteigt, der breitet uns die Himmel aus“. – Den leoninischen Vers hatte man nicht aus der Bibel bezogen. Vom Maler selbst wird er stammen, dem ja auch das Widmungsgedicht zugetraut werden muß. Das Scandere im Sinne von Steigen und pandere im Sinne von Ausspannen gibt das Kreuz an, das die Ordnung dieser Bildfläche gewährleistet.

Und diese Ordnung ist höchst bestrickend. Sämtliche Figuren, ob großen, mittleren, kleinen Formats, dehnen sich in der einen Richtung der Vertikalen. Hinter Christus als der größten befindet sich in der oberen Bildhälfte ein goldener Teppich im Format eines Rechteckfeldes. Vor dem blauen Seitenfeld links steht David eingefäßt in Grün und Gold und rechts Salomon dazu symmetrisch. Auch der Gottheit Halbfigur in der Höhe ist durch Gold und Blau unterlegt, wobei das Blau für die Hervorzeichnung der figürlichen Form sorgt. Unten die Apostel stehen vor Goldschilden, die von Blau, Grün oder abermals Blau umgeben sind. Das Ganze iss von der faszinierenden Wirkung eines fein verwobenen Teppichs. Allerdings nicht gerade eines

Prachtteppichs. Der Begriff wäre für die Schmuckseiten karolingischer Handschriften vorzubehalten. Herimann mochte, Herimann konnte solch unermeßliche Fülle eines Codes Aureus von St. Emmeram nicht verwirklichen. Mit seinen fein abgestimmten Farbintarsien bleibt er in kultiviertester Weise der Bildfläche nahe. Zu seiner Zeit befand sich das Wappenwesen in Ausbildung. Felder zu teilen auf einem Schild komplexer Anlage, stellt für den Wappenmaler eine Aufgabe dar, wie sie Herimann mit seiner besonderen Begabung an den Bildseiten des Evangeliers gelöst hat.

Am „Feld“ des Bildes haben überall auch die Spruchbänder teil. Im rahmenverwandten rechten Winkel kreuzen sie sich, sie greifen aus in der Schräge und springen in Bögen wie Fontänen. Herimann hat ein Erbe auch in dieser Hinsicht übernommen. Besonders in der Hildesheimer Buchmalerei der Mitte des 12. Jahrhunderts, die der älteren Helmarshäuser verwandt ist<sup>28</sup>), hatten Spruchbänder Bedeutung sowohl der theologischen Aussage als auch der Dekoration nach. Herimann bildet dieses Element weiter. Die Sprüche mußten der Bibel entnommen werden, oder sie wurden auch ad hoc erfunden. Wieviel Arbeit des theologisch-systematischen Gedankens dafür erforderlich war? Das ist nicht leicht abzuschätzen. Wenn aber soeben im Hinblick auf das Evangeliar Herimanns vermutet wurde, Generationen werde die ikonographische Forschung brauchen<sup>30</sup>), um alle durch Figur und Inschrift der Bilder aufgegebenen Sinnbezüge zu erschließen, so dürfte das übertrieben sein. Mit seinen Bildern hat sich Herimann nicht in Theologie habilitieren wollen. Die von Abt Suger von St. Denis geleistete Gedankenarbeit, Altes und Neues Testament in den Themen der Glasmalerei systematisch zueinander in Beziehung zu setzen, dürfte über das in Helmarshausen Mögliche hinausgegangen sein, desgleichen die architektonische Strenge des Bildprogramms, das Nikolaus von Verdun oder sein theologischer Berater für den Klosterneuburger Altar entwarf. Herzog Heinrich konnte immerhin erwarten, daß die intellektuelle Ausstattung des Evangeliers einen merklich überdurchschnittlichen Standard erreichte. So war es schon vorher beim Tragaltar für den Welfenschatz gewesen. Durchdacht ist sein theologisches Programm mit Anspruch, doch ein Wunderwerk in dieser Hinsicht – wie der gleichzeitige Kölner Heribertschrein – ist er nicht.

Überlegen wir zum Schluß noch einmal, unter welchen Umständen das Evangeliar geschaffen worden ist. Der Herzog kehrte im Herbst 1185 mit Mathilde aus der Verbannung nach Deutschland zurück. Die Zeit der Verbannung hatte er von 1182 an in der Normandie und England verbracht<sup>31</sup>). Bereits im Herbst diesen Jahres hat er aber eine Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela unternommen und zu Pfingsten 1184 scheint er sich zum Hoftag nach Mainz eingefunden zu haben. Möglich wäre es also, wir brauchen es nur nicht anzunehmen, daß er bereits vor dem Herbst 1185 Verbindungen um des Evangeliers halber mit Helmarshausen geknüpft hat. Der von 1185 bis 1188 verbleibende Zeitraum dürfte zur Schaffung des Werks ausgereicht haben. Eben dieser Zeitraum ist es auch, der erlaubt hat, die fünf Bronzesäulen des Marienaltars und den stilgleichen siebenarmigen Leuchter herstellen zu lassen. Vielleicht hat Herimann die Arbeit nicht mit dem Evangeliar begonnen, sondern mit dem Psalter, dessen Kruzifix des Kreuzigungsbildes nach Krügers interessanter Beobachtung durch

das entsprechende Bild des Evangeliars spiegelbildlich übernommen wurde<sup>32)</sup>. Die Mathilde des Psalters von Baltimore wird auch in diesen Jahren dargestellt worden sein. Sie war ja noch immer eine junge Frau, deren Schönheit vom Troubadour Bertran de Born während des Aufenthaltes in der Normandie besungen worden war<sup>33)</sup>.

Während des englisch-normannischen Exils wird in Braunschweig der Bau der Stiftskirche weitergegangen sein. Weiterhin dürfen wir uns vorstellen, daß der Herzog nach seiner Rückkehr den etwaigen Zeitpunkt der Vollendung von Chor und Langhaus voraussah. Er wird die Bauleute angetrieben haben, dieses Ziel zu erreichen, so wie er alles daran gesetzt haben wird, das Evangeliar vom Künstler übergeben zu bekommen. Mit 1188 wollte er ein wichtiges Ziel erreichen. Herimann seinerseits wußte, daß er für das Evangeliar das Höchste zu leisten hatte. Dieses Höchste läßt sich ermessen, denn damit übertrifft er ganz deutlich das Niveau seiner übrigen Werke, der beiden Psalter und der Handschriften in Hannover und Kassel. Er übertrifft aber dieses Niveau nicht durch Genialität. Man muß es ganz deutlich sagen: er übertrifft es durch Hingabe an den Auftrag. Einfacher gesagt übertrifft er es durch Intensität der Arbeit, was auch Fleiß genannt werden könnte, wenn dies in unserer Gegenwart vom Mißverständnis freibleibe. Stumpsinniger Fleiß ist damit nicht gemeint, aber auf der anderen Seite auch nicht der Spontanismus des Kurzatmigen, der heute oft den Preis erhält. Herimann ist nichts geschenkt worden. Vor allem in Hinsicht auf figürliche Erfindung hat er sich sehr viel abgefordert, und daß er Erstaunliches erreicht hat, ist eigentlich erst vollauf zu würdigen, wenn eingesehen ist, was er sozusagen ultra naturam erreichen mußte. Der Strom der Erfindung floß bei ihm nicht wie bei einem Rubens, noch stand er unter so wunderbarer Inspiration wie der Künstler der Bronze-türen Bischofs Bernwards von Hildesheim. Gerade aber mit Pracht des Goldes und Kultur der farbigen Felderteilung hat Herimann etwas in die Waagschale geworfen, das unverwechselbar seines war und das er auch steigern konnte. Was Kultivierung vermag, läßt sich an diesem Werk sehen, und was ein fordernder Auftraggeber aus seinem Künstler herauszuholen vermochte. „Labor est Herimanni“ – so heißt es mit den Worten des Künstlers, und der mußte es wissen.

### Anmerkungen

Häufiger zitiert:

Usener-Köllner = K. H. Usener und H. Köllner, in: Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600, Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen, Corvey 1966, II, S. 464 f.

Krüger = E. Krüger, Die Schreib- und Malwerkstatt der Abtei Helmarshausen bis in die Zeit Heinrichs des Löwen, Quellen und Forschungen zur Hessischen Geschichte, herausgegeben von der Hessischen Historischen Kommission Darmstadt und der Historischen Kommission für Hessen und Waldeck, Bd. 1–3, Darmstadt und Marburg 1972.

1) „He was by far the most important man of this time and was recognised as such not only in Germany but throughout the civilized world“, A. L. Poole, Henry the Lion, 1912, zitiert nach Chr. de Hamel, The Gospels of Henry the Lion, London 1983, 7.

2) Hinsichtlich der figürlichen Erfindung sind Werke der englischen Buchmalerei wie die Bibel des Lambeth Palace in London dem Löwen-evangeliar überlegen.

- 3) Wie das Evangeliar nach Prag gelangt ist, entzieht sich unserem Wissen. Seit Franz Jansens verdienstvoller Dissertation über die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, Hildesheim-Leipzig 1933, gilt die Vermutung, unter Karl IV. habe das Buch Braunschweig verlassen. Zumindest paßt die Gedankenwelt des Krönungsbildes zu den karolinischen Ideen über den christlichen Herrscher. Beziehungen zwischen Braunschweig und Prag zu untersuchen, wäre schon im Hinblick auf die merkwürdige Braunschweig-Statue am Kleuseitner Ufer unter der Karlsbrücke in Prag lohnend.
- 4) Krüger, 2, S. 775: „Die Mantelschließe hängt weit nach außen herab“.
- 5) Immerhin möglich wäre, daß das Herzogspaar englisch gekleidet dargestellt ist. Denn der Liber vitae des New Minster, eine zwischen 1016 und 1024 entstandene Handschrift, bildet das Königspaar Cnut und Alfyfu mit Mänteln ab, denen je zwei Bänder anhängen, die durch trapezförmige Plättchen abgeschlossen werden. Gerade dadurch sehen sie aus wie die Bänder einer Mitra, die bei Sicardus von Cremona *linguae* heißen und bei Innozenz III. *fimbriae*. *Fasciae*, *vittae*, *penduli*, *fanones*, *ligulae*, *infulae* sind als weitere Namen aufgeführt bei Braun, *Die liturgische Gewandung*, Freiburg 1907, S. 458, 459. Im Liber vitae von New Minster (London, Brit. Museum Stowe Ms. 944) ist im übrigen die himmlische Krönung eines irdischen Königs dargestellt.
- Nun gibt es auch im Spanien des 12. Jahrhunderts Darstellungen des Königsmantels mit doppelten Zierbehängen an der Schulter, so im Liber Testamentorum Regium des Bischofs Don Pelayo in der Kathedrale von Oviedo (Abb. XXXIII, P. de Palol, M. Hirmer, Spanien, Kunst des frühen Mittelalters, München 1965). Mit dem Königsrang haben diese Fascien also zu tun. Freilich ist es kein Königsmantel, den Heinrich und Mathilde auf den Bildern des Evangeliiars tragen, sondern ein „Fürstenmantel mit Auszeichnung“. Königskrönung, wie nach einigen Historikern Heinrich sie durch das Evangeliar habe ausdrücken lassen, ist somit nicht gemeint, nichtsdestoweniger eine Krönung von nicht nur theologischer Bedeutung durch die Anspielung auf das getragene Kreuz, sondern von Geltung auch auf der Erde.
- 6) „Die Zeit der Staufer“, Stuttgart 1977, II, Abb. 166.
- 7) Zum Psalter von Baltimore siehe Usener-Köllner, S. 495. Den Namen der Clementia versehen sie dort mit Fragezeichen, um im Text der Katalognummer 184 der Taufe durch Dorothy Miner zuzustimmen. Goldschmidt identifizierte die Stifterin mit Gertrud, Heinrich und Clementias Tochter. Das wiederum paßt nicht zu seiner eigenen Beobachtung von der Ähnlichkeit dieser Stifterin mit der Mathilde im Londoner Psalter und im Löwenevangeliar.
- Bei der Photobestellung erfuhr ich durch die Walters Art Gallery, daß diese den Psalter neuerdings auf 1175 datiert. Dies in Verbindung mit einem heute eingetroffenen Brief der Museumskuratorin Lilian M.C. Randall bedeutet zumindest faktisch den Abschied von Clementia und all den Konsequenzen der Frühdatierung für die Kunstgeschichte Helmarshausens. Bleibt nur übrig, den Namen der Mathilde nun in aller Deutlichkeit auszusprechen.
- 8) E. Döll, *Die Kollegiatstifte St. Blasius und St. Cyriacus zu Braunschweig*, Braunschweig 1967, S. 46, spricht von der „besonderen Verehrung“, die die Jungfrau Maria und das Hl. Kreuz in der Stiftskirche St. Blasius gefunden habe. Dies beruft sich auf die Weihinschrift des Marienaltars. Wenn nun geprüft wird, wann zum ersten Mal der Täufer und Blasius als Patrone des Stifts genannt werden, ergibt sich, daß dies erst 1204 der Fall ist. 1226 kommt Thomas von Canterbury dazu. Einen Altar hatte Bartholomäus ab 1222. Ganz stimmt also nicht überein, was die Quellen, die Inschrift des Marienaltars und das Widmungsbild des Evangeliiars über die Patronate aussagen. Weshalb befindet sich nicht Blasius in der Himmelshöhe auf dem Widmungsbild an Stelle von Bartholomäus? Trotz Döll ist das noch unklar.
- 9) R. Hausscherr, *Zur Datierung des Helmarshausener Evangeliiars Heinrichs des Löwen*, ZfKW 1980, 3–15.
- R. Kroos, *Katalog Wittelsbach und Bayern I,2 – Die Zeit der frühen Herzöge*, Landshut 1980, Nr. 9.
- M. Gosebruch, *Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke*, Königstein im Taunus 1980, S. 12 f., 16.



- <sup>10)</sup> R. Haussherr, a. a. O., S. 11.
- <sup>11)</sup> R. Haussherr, a. a. O., S. 13. Zum Evangeliar 142 der Trierer Dombibliothek siehe Usener-Köllner, S. 506–508, Krüger 2, S. 915–926.
- <sup>12)</sup> Krüger 1, S. 315.
- <sup>13)</sup> Usener-Köllner, S. 509–510.
- <sup>14)</sup> Krüger 1, S. 330.
- <sup>15)</sup> Usener-Köllner, S. 491–492, Krüger 2, S. 907–914.
- <sup>16)</sup> Usener-Köllner, S. 492–493. Die Handschrift befand sich damals in der Sammlung Ludwig, in die sie von Dyson-Perrins übergegangen war. Jetzt Malibu, Getty Museum (Krüger 2, S. 762–767).
- <sup>17)</sup> Upsala, Universitätsbibliothek, Cod. C 83, Usener-Köllner, S. 493–494, Krüger 2, S. 927–934.
- <sup>18)</sup> Kopenhagen, Königl. Bibliothek, Ms. Thott 21, 4°, Usener-Köllner, S. 495, Krüger 2, 878–883.
- <sup>19)</sup> Münster Staatsarchiv, Ms. I 133. Usener-Köllner, S. 499–500, Krüger 2, S. 850–877. Zu den bei Usener-Köllner und Krüger vorgeschlagenen Datierungen ist hier nicht Stellung zu nehmen.
- <sup>20)</sup> „Stilisierungsformeln“ ist der von Usener-Köllner gebrauchte Terminus für diese recht bestimmte Figurenzeichnung, die mit Recht auf Roger zurückgeführt wird, bei diesem jedoch noch der geschichtlichen Erklärung bedarf.
- <sup>21)</sup> Abb. Corvey-Katalog 2, Nr. 183.
- <sup>22)</sup> Krüger 2, S. 929. G. Swarzenski, Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, Städel-Jahrbuch VII–VIII 1932, S. 268.
- <sup>23)</sup> Krüger 1, S. 357–358.
- <sup>24)</sup> Katalog Rhein und Maas, Köln 1982, I, S. 298 und Farbtafel vor S. 277.
- <sup>25)</sup> A. Haseloff, Die mittelalterliche Kunst, in: O. Doering und G. Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg 1906, S. 93.
- <sup>26)</sup> Krüger 1, S. 284.
- <sup>27)</sup> Usener-Köllner, S. 509–510, sprechen wohl zutreffend von „nordfranzösisch-englischen Quellen“ dieser neuen Richtung. Den „frischen byzantinischen Einfluß“ dann noch zusätzlich festzustellen, dürfte die Sache ganz unnötig komplizieren und zudem aus dem Kreise des Objektivierbaren herausführen.
- <sup>28)</sup> Auch der Evangelist Marcus, fol. 75 vo, zeigt mit seinen durcheinandergesteckten Röhrenbeinen Dürftigkeit des Körpers, wie sie nicht in der älteren Schule und nicht in der neueren möglich war. Matthäus und Johannes, die frontal Sitzenden, sind besser gelungen.
- <sup>29)</sup> Ratmann- und Fürstenbergmissale sowie das Evangeliar aus St. Ägidien (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum MA 55) stellen eine Gruppe dar, deren Verhältnis zu Helmarshausen noch zu klären sein wird.
- <sup>30)</sup> Chr. de Hamel, The Gospels of Henry the Lion, London 1983, S. 19.
- <sup>31)</sup> K. Jordan, Heinrich der Löwe, München 1979, S. 214 f.
- <sup>32)</sup> Krüger 1, S. 330.
- <sup>33)</sup> K. Jordan, a. a. O., S. 215.

### Photo-Rechte

- Abb. 1, 2 mit Genehmigung der Universitätsbibliothek, Uppsala  
 Abb. 3–11 mit Genehmigung des Warburg Institute der University of London  
 Abb. 12, 13 mit Genehmigung der Walters Art Gallery, Baltimore  
 Abb. 14 mit Genehmigung des Bildarchivs zur Buchmalerei, vormals Slg. Haseloff, Universität des Saarlandes, Saarbrücken  
 Abb. 15 mit Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Abb. 1

Hieronymus übergibt sein Buch an Papst Damasus, aus dem Evangeliar des Domes zu Lund, Helmarshausen um 1150, fol. 1 vo., Uppsala, Universitätsbibliothek, Cod. C 83

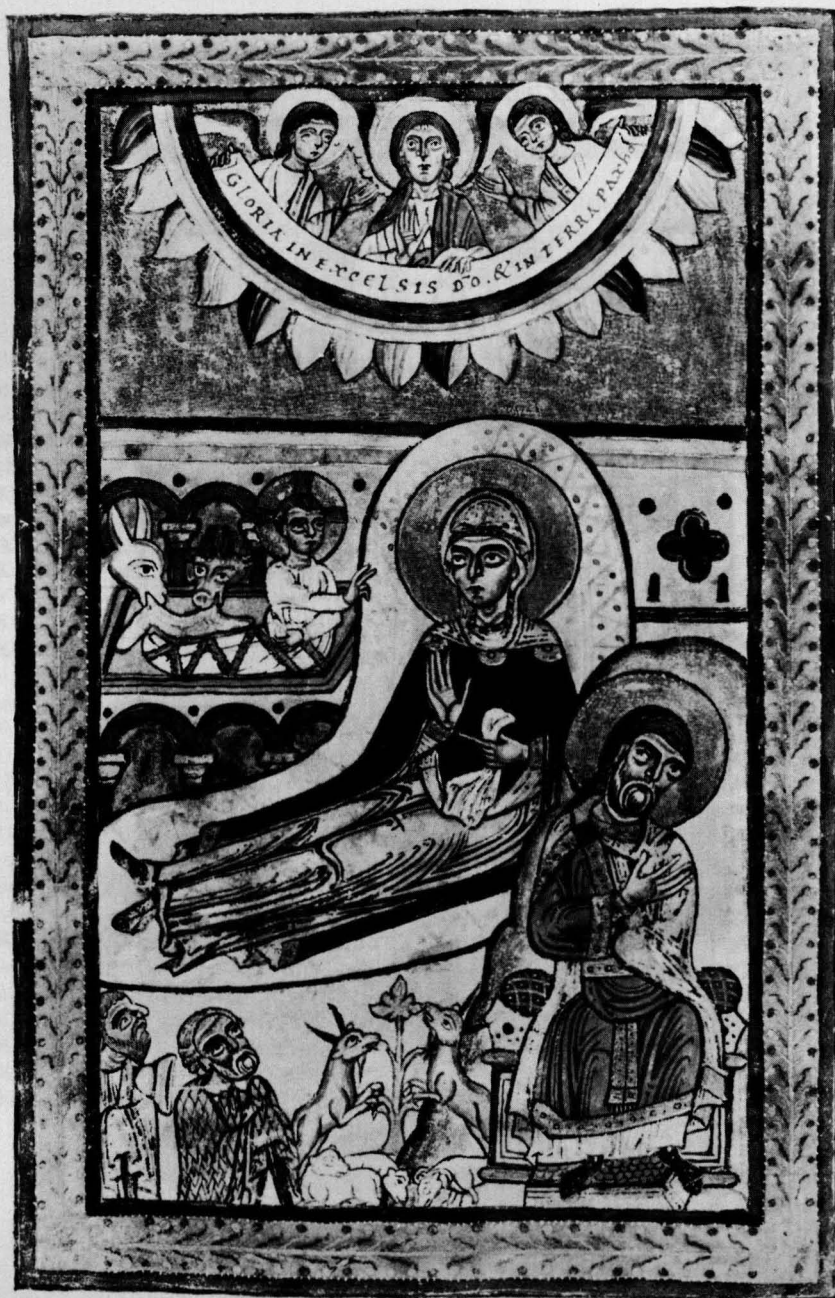


Abb. 2

Die Geburt Christi, aus dem Evangeliar des Domes zu Lund, Helmarshausen um 1150, fol. 17,  
Uppsala, Universitätsbibliothek, Cod. C 83



Abb. 3

*Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188*

*Herzog Heinrich überreicht das Evangeliar, Herzogin Mathilde eine Scheibe von Gold an Maria die Gottesgebärerin, Patronin des Marienaltars, fol. 19 des Evangeliers Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek*





Abb. 4

*Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188*

*Das Herzogspaar, unter Assistenz seiner kaiserlichen und königlichen Eltern und Großeltern, erfährt die himmlische Krönung, fol. 171 vo. des Evangeliiars Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek*



Abb. 5

*Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188*

*Der Evangelist Marcus, fol. 75 vo. des Evangeliiars Heinrichs des Löwen,  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek*

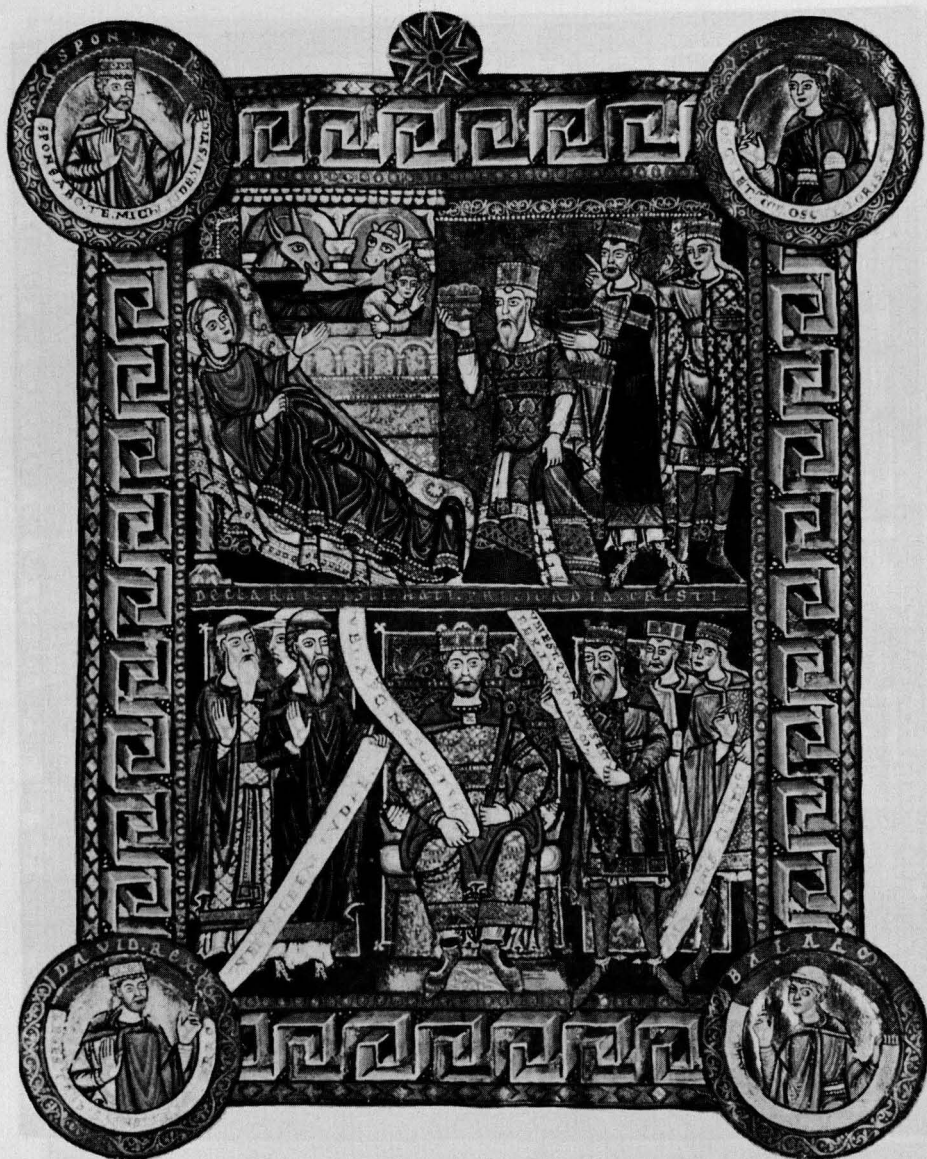


Abb. 6

Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188

Christgeburt, Anbetung der Könige und Befragung des Herodes durch die das Kind suchenden Könige, fol. 20 des Evangeliums Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek





Abb. 7

Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188

Darstellung im Tempel, Detail aus fol. 111 des Evangeliums Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek





Abb. 8

Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188

Christus und Magdalena im Hause des Pharisäers – Christus im Hause der Martha, fol. 111 vo. des  
Evangeliiars Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

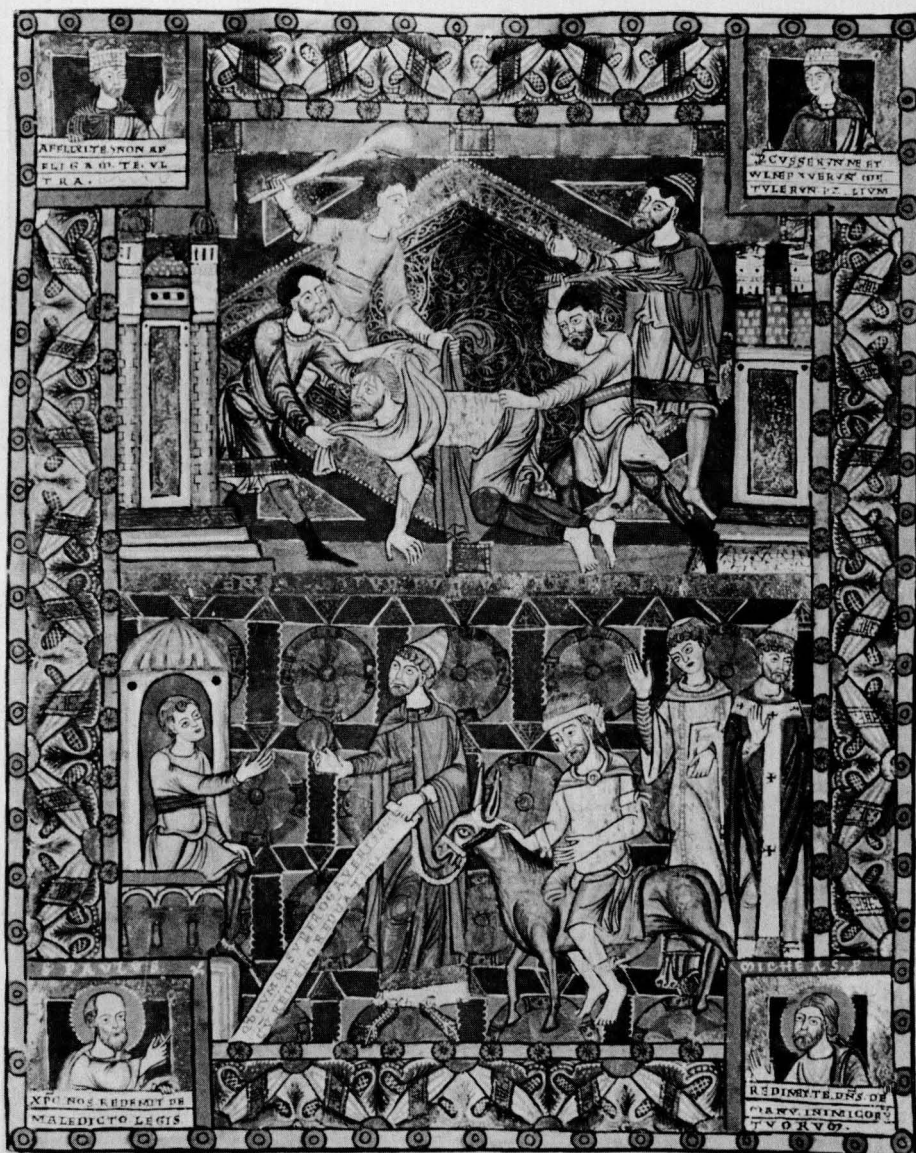


Abb. 9

Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188

Vom Mann, der unter die Räuber fiel, und dem barmherzigen Samariter, fol. 112 des Evangeliers  
Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek





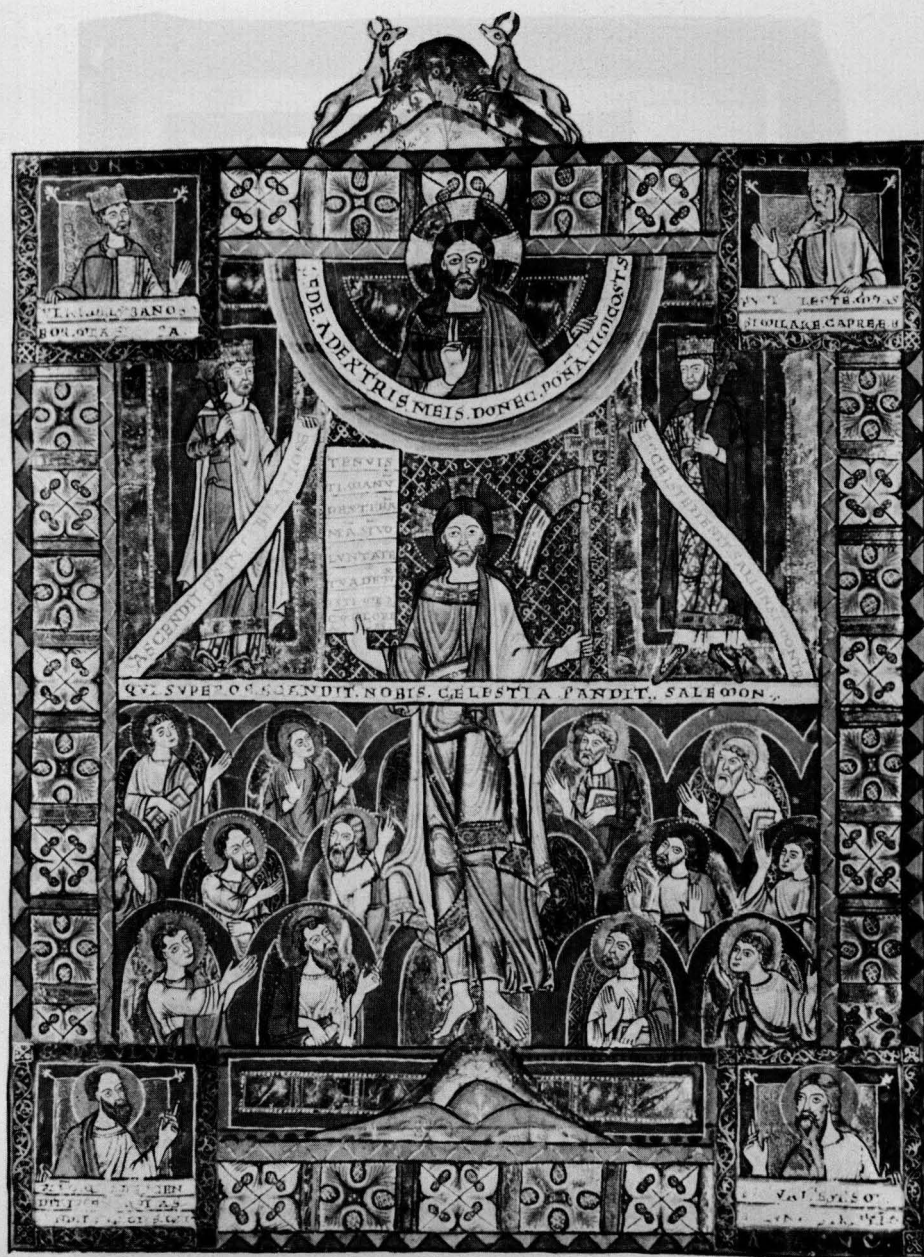


Abb. 11

Herimannus von Helmarshausen, 1185–1188

Die Himmelfahrt Christi, fol. 75 des Evangeliers Heinrichs des Löwen,  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek



Abb. 12

*Herimannus von Helmarshausen (Mitarbeiter), ca. 1188*  
*Herzogin Mathilde, Stifterin des Psalters, fol. 6 vo. des Psalters der Mathilde,*  
*Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W10*



Abb. 13

*Herimannus von Helmarshausen (Mitarbeiter), ca. 1188  
Die Kreuzigung, fol. 41 vo. des Psalters der Mathilde,  
Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W10*





Abb. 14

*Herimannus von Helmarshausen, zwischen 1188 und 1194*

*Petrus aus einer Initiale, fol. 27 vo. des Evangeliiars Trier, Dombibliothek 142 (Domschatz 67)*





Abb. 15

Helmarshausener Meister von 1194

Verkündigung und Geburt Christi, fol. 10 vo. des Evangeliiars Cod. Guelf. 65 Helmst.  
der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (datiert 1194)